

August Strindberg, *Gra snów*.

Opracowanie dramaturgiczne, teksty ballad, reżyseria:

Sławomir Narloch

Premiera: Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej

im. Jerzego Grzegorzewskiego, 13 kwietnia 2024

Hieronim Bosch namalował obraz zatytułowany *Syn marnotrawny* w 1498 roku. Praca ta ma charakter monochromatyczny, z dominującymi barwami ziemi, żółciami i szarościami, co nadaje całości charakter melancholijny. Obraz przedstawia mężczyznę – wędrowca. Ma siwe włosy, a na jego twarzy widać zmarszczki podkreślające wiek i dające się odczuć zmęczenie doświadczeniem życiowym. To osoba uboga, o czym świadczą porwane ubrania, buty nie do pary i nędzny dobytek na plecach. W tle obrazu znajduje się podupadająca gospoda (być może symbolizująca życie ziemskie?), od której bohater odchodzi. W drzwiach gospody jakiś mężczyzna obłapia kobietę, z okna wygląda inna kobieta, a pod ścianą włóczęga załatwia potrzeby fizjologiczne. Mężczyzna oddala się, jego twarz jest zwrócona w kierunku przeciwnym do kierunku podróży, jakby jeszcze się żegnał, nie chciał odchodzić. Bohater jest rozdarty – podąża w stronę furtki, ale patrzy wstecz, machając na pożegnanie kapeluszem trzymany w ręku. Mija warczącego psa, nieopodal znajduje się drzewo. Obok drzewa, na którym siedzą dwa ptaki – puszczyk (oznaczający tajemnicę, duchowość) i dzięcioł (rozwaga, praca) – jest furtka, brama do innego świata. Bohater obrazu to *homo viator* (łac. podróżny, pielgrzym, wędrowiec) podróżujący po świecie, rozdarty między cielesnością a duchowością, przytłoczony światem, a jednak w jakimś stopniu tęskniący za doczesnością. Warto podkreślić, że obraz jest znany także pod tytułem *Wędrowiec* (lub *Pielgrzym*), który w dużym stopniu akcentuje nie tyle związek z biblijną drogą do zbawienia, ile staje się alegorią każdego człowieka, „everymana”.

Prawie wszystkie wyżej wymienione elementy możemy dostrzec też na plakacie do przedstawienia *Gra snów* Augusta Strindberga wyreżyserowanego w Teatrze Narodowym przez Sławomira Narlocha. Na plakacie wędrowiec ma twarz Cezarego Kosińskiego, odgrywającego w tym przedstawieniu rolę Poety, Adwokata i Oficera.

Plakat i jego jednoznacznie nawiązanie do obrazu Boscha wydają się istotne, ponieważ stanowią pierwszą wskazówkę do odczytania klucza interpretacyjnego, jakim posłużył się Narloch do reinterpretacji dramatu Strindberga. Reżyser warszawskiej inscenizacji sięga do tradycji średniowiecza, a konkretnie do formy moralitetu, aby tekst szwedzkiego dramatopisarza ująć w ramy opowieści o życiu i poszukiwaniu sensu. Narloch nawiązuje do tej formy dramatu średniowiecznego między innymi przez kreację postaci Poety, Adwokata, Oficera – to „każdy”, człowiek w wymiarze ogólnym, a jego wędrówka to ciągle stawanie przed wyborem między doczesnym a duchowym, wędrówka w przestrzeni konkretnej, ale schematycznej,

a sam bohater jawi się jako postać pozbawiona cech jednostkowych, ścierająca się z alegoriami idei, wartości. Taką właśnie strategię aktorską przyjął Cezary Kosiński, jego Poeta, Oficer czy Adwokat to postaci zmęczone, przytłoczone codziennością, szare, rozdarłe – niczym wędrowiec z obrazu Boscha.

Utwór Strindberga jest tekstem raczej trudnym do wystawienia. W swojej przedmowie do dramatu autor pisał: „Autor, w nawiązaniu do swojej poprzedniej sztuki o charakterze gry snów, «Do Damaszku», próbował w niniejszej sztuce naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą” (Strindberg 1976).

Poetyka snu, afabularność, fragmentaryczność ciągu obrazów, podwojenia postaci zostają przez Narlocha ujęte z jednej strony w konwencję moralitetu, z drugiej strony na poziomie realizacji zostają zamknięte w formie teatru w teatrze – całość jest odgrywana przez średniowieczną trupę aktorską, a jeden z jej członków, pełniący funkcję Suflera, przy akompaniamencie instrumentu w sposób bezpośredni wprowadza widza w tematykę i objaśnia sytuację. Warto podkreślić, że rola muzyki jest w tym przedstawieniu niezwykle istotna. Reżyser przedstawienia przygotował szereg ballad, które wykonywane są w towarzystwie zespołu na żywo na scenie. Ballady – często na poziomie języka żartobliwe (jak ballada o pietruszce) – stanowią pewnego rodzaju dialog z tekstem Strindberga, dopowiedzenie wpisane w formę ludyczną, budują swoisty dystans wobec mrocznego tekstu autora *Gry snów*. Na poziomie muzycznym jednak daje się wyczuć element gorzkości – ujawniają to między innymi wykorzystane instrumenty, takie jak piła albo lira korbowa, które wprowadzają akcent rozdrażnienia czy niepokoju. Element ludyczności przejawia się także w nieustannym przeplataniu się przeciwstawnych odczuć i form, miłość przekształca się w zubożenie, wiedza w głupotę, dramatyczny dialog – w scenę procesji. Tym samym Narloch silnie akcentuje formę groteski jako narzędzia nie tyle opisu rzeczywistości, ile próby opanowania świata w całej jego złożoności. Pojawia się jednak pytanie dotyczące istoty tej groteskowości. Sceny mają charakter epizodów, nie są powiązane logicznie – elementem spajającym jest wędrówka córki boga Indry, przemieszaniu ulegają przestrzeń i podwajani bohaterowie. Jeśli istotą groteskowości ma być wybiecie z rytmu, wyrzucenie odbiorcy poza ramy świata bezpiecznego, wytłumaczonego, wydobycie z codzienności grozy i jednocześnie próba opanowania nierozumianego przez dystans ironii, to wydaje się, że w przedstawieniu Narlocha silnie rozbudowane aspekty humorystyczne połączone z niezwykle dynamiką akcji osłabiają czasem wymiar tragiczny.

Gra snów napisana została przez Strindberga po jego okresie inferna, czasie kryzysu twórczego. Był to moment w życiu szwedzkiego autora, któremu towarzyszyły poczucie rozpadu własnej tożsamości, izolacja, niemoc twórcza, brak poczucia sensu

w wymiarze religijnym i egzystencjalnym. Podczas pobytu w Paryżu Strindberg przeżywał stany o charakterze paranoidalnym, ogarniały go myśli samobójcze, które przeplatały się z poczuciem własnej wielkości. Doświadczenia tego kryzysu znalazły swoje odzwierciedlenie zarówno w tekście zatytułowanym *Inferno*, jak i w jego późniejszej twórczości dramatycznej. Strindberg odchodzi od dramatu naturalistycznego (choć nigdy nie realizował tego typu dramatu w czystej postaci) i wprowadza elementy dramatu psychologicznego, wizyjnego, połączone z mistycyzmem. Wiąże się to z szeregiem eksperymentów o charakterze alchemicznym, których autor *Gry snów* dokonywał w czasie kryzysu – eksperymentów, które były formą poszukiwania sensu, transcendencji. Mistyczne i symboliczne aspekty twórczości wpisane są w tekst dramatu. Sama konstrukcja akcji odwołuje się do aspektu religijnego – córka boga Indry (grana przez Ewę Bukałę, absolwentkę Akademii Teatralnej z 2024 roku) zstępuje z nieba, aby poznać ludzki los. Jej misja ma charakter wędrówki boga wcielonego w ciało człowieka w przestrzeni codzienności, bólu i trosk. Córka Indry schodzi z nieba i wędruje w dynamicznie zmieniającym się otoczeniu, wśród jednostkowych historii ludzkiego życia. A są to historie tragiczne i gorzkie. Bogini dostrzega, czym jest rozczarowanie wynikające z oczekiwania (historia podrywki), czym jest miłość, która rozpoczyna się od deklaracji zgody na współcierpienie, a kończy wzajemnym niezrozumieniem i oskarżeniem (wyrzuty Adwokata dotyczące brudu są silnym akcentem dramatu relacji między małżonkami). Krytyce poddane zostają podziały społeczne. Groteskowo-ironiczna lekcja o czasie czy też absurdalna dyskusja przedstawicieli różnych dyscyplin akademickich obnażają jałowość wiedzy. Świat jawi się jako przestrzeń pełna cierpienia, bólu i niespełnienia – dlatego niczym refren pojawia się komentarz wędrującej córki boga – „biedni ludzie”. Taka formuła zbliża tekst do alegorii ludzkiej egzystencji, w której samotność, ból i cierpienie definiują istnienie człowieka. Absurdalność, humor i groteska odgrywanych scen pozwalają przybliżyć dramat człowieka z tekstu Strindberga człowiekowi współczesnemu. Scena może stanowić lustro dla gorzkich refleksji dotyczących współczesnego zagubienia. W tym kontekście można powiedzieć, że aspekt egzystencjalny zawarty w tekście Strindberga wybrzmiał na scenie Teatru Narodowego przy ulicy Wierzbowej w sposób mocny, jednak – jak wydaje mi się – jednocześnie osłabiony został kontekst metafizyczny. Postaci – jak to w moralitecie bywa – są raczej uproszczone, stanowią pewne figury, taką też figurą staje się córka boga Indry. Wymiar transcendentny zostaje osłabiony, choć jest sygnalizowany w samej konstrukcji przestrzeni teatralnego widowiska. Przestrzeń początkowa zamknięta jest przez dwa skrzydła bramy – otwartej później przez narratora-suflera – spoza których widać wystające ręce, dłonie. Mamy tu dwa światy – zewnętrzną przestrzeń metaforyczną i, na początku jeszcze ukryty, świat ludzkiego cierpienia. Druga część zaczyna się od powtórzenia motywu otwarcia, tyle że, bogatsi o doświadczenia część pierwszej, patrzymy na świat od strony życia, w którym na moment uwięziona zostaje córka Indry. Widzimy więc ludzi, ale świat boski nie jest już dostępny. Symboliczny wymiar przestrzeni mocno

akcentują drzwi, którym co jakiś czas bohaterowie spektaklu poświęcają uwagę, a po otwarciu których – jak się okazuje – już nic nie ma. Być może jak poza furtką, którą ma przekroczyć wędrowiec na obrazie Hieronima Boscha.

Przedstawienie w reżyserii Sławomira Narlocha w ciekawy sposób próbuje przybliżyć trudny tekst Strindberga. Wykorzystanie formy moralitetu, liczne ballady połączone z plastyczną stroną przedstawienia wpisują ten spektakl do teatru-obrzędu, w którym widz zostaje wprowadzony w przestrzeń mroków egzystencji. Dynamika scen, fragmentaryczność i rozpad postaci stają się niezwykle bliskie współczesnemu człowiekowi, dla którego niepewność własnej tożsamości, zmienność świata i wyczerpanie wiedzy oraz tradycyjnych form poznawczych są doznaniem codzienności. Groteskowe przerysowanie scen z życia codziennego oddaje tragizm współczesnych relacji międzyludzkich. Postaci Poety, Adwokata i Oficera, których wewnętrzna pustka, zmęczenie, powszechność zostały świetnie oddane na scenie przez Cezarego Kosińskiego, stanowią manifestację człowieka wypalonego, wędrującego po ziemi jałowej. I chociaż moralitet z założenia dokonuje uproszczenia postaci scenicznych, a intensyfikacja scen absurdalno-groteskowych może dystansować odbiorcę wobec prezentowanych obrazów, to jednak wydaje się, że próba odczytania egzystencjalnego (z osłabieniem aspektu metafizycznego) przybliży tekst Strindberga i pozwala na autorefleksję dotyczącą samoświadomości egzystencji i absurdalności istnienia człowieka, które – być może – należy zaakceptować.

Mariusz Jakimowicz

<https://orcid.org/0009-0000-9194-6675>

Uniwersytet Gdański

Bibliografia

Strindberg, A. (1976). *Gra snów*, przeł. Zygmunt Łanowski. W: A. Strindberg, *Dramaty*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 363.